

(RE)NACIONALIZANDO LA ESPAÑOLADA: DIVERGENCIAS Y NEGOCIACIONES ENTRE *ANDALOUSIE* Y *EL SUEÑO DE ANDALUCÍA* (1951)

(Re)Nationalizing the *Españolada*: Divergences and Negotiations between
Andalousie and *El sueño de Andalucía* (1951)

SANTIAGO LOMAS MARTÍNEZ^a
Universidad Carlos III de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.004>

RESUMEN

En 1951, se realizó en régimen de doble versión *Andalousie / El sueño de Andalucía*, una coproducción hispano-francesa insólita en los años de autarquía y aislamiento internacional que vivía España y que marcaría el inicio de posteriores colaboraciones cinematográficas entre ambos países. El proyecto (basado en una opereta francesa de 1947) contiene numerosos elementos transnacionales: integra artistas, personal técnico y capital pertenecientes a los dos países, así como se inscribe en la tradición cultural de la *españolada*, desarrollada por ambos. Sin embargo, la *españolada* era condenada por las élites culturales franquistas en revistas de cine como *Primer Plano*: se consideraba que ofrecía una imagen distorsionada de la verdadera España por estar fundamentada en tópicos y estereotipos. El objetivo de este artículo es mostrar las abundantes diferencias entre *Andalousie* y *El sueño de Andalucía* y evidenciar cómo, mediante la labor de la censura y del equipo creativo español, se realizó un esfuerzo por nacionalizar la versión española del proyecto, haciendo de esta una película menos transnacional y más acorde con los discursos ideológicos y estéticos dominantes en el primer franquismo.

Palabras clave: cine español, franquismo, historia, *españolada*, transnacional, nacional, censura.

ABSTRACT

In 1951, *Andalousie / El sueño de Andalucía* was made as a double version film coproduced by France and Spain. It was an unusual event due to the prevailing international isolation and autarkic policies that lasted from the forties to the first half of the fifties. This project (based on a French operetta written in 1947) contains many transnational elements from the two nations: artists, technicians, fund investment... It also continues the cultural tradition of the *españolada*, developed by both countries. However, the *españolada* was condemned by Francoist cultural elites in film magazines like *Primer Plano*. They thought it promoted a distorted image of the real Spain because of its emphasis in clichés and stereotypes. The aim of this article is to point out the numerous differences between *Andalousie* and *El sueño de Andalucía* and to shed light on the way censorship and the Spanish production team tried to nationalize the Spanish version of this project, making it less transnational and more related to the dominant ideological and aesthetic discourses from the early Franco period.

Keywords: Spanish Cinema, Francoism, History, *españolada*, Transnational, National, Censorship.

[a] SANTIAGO LOMAS MARTÍNEZ es estudiante del Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Titulado en Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual y Matrícula de Honor en Trabajo Fin de Grado de Comunicación Audiovisual (2014). Titulado en Máster en Investigación Aplicada a Medios de Comunicación, Premio Extraordinario al Mejor Expediente Académico del Máster y Matrícula de Honor en Trabajo Fin de Máster (2015). Ha trabajado como periodista en prensa local y en la revista *Fotogramas* (2011-2012) y como inspector técnico de películas en Filmoteca Española (2013).

Una producción inusual en el cine del primer franquismo

En 1950, Cinematografía Española Americana S. A. (CEA) y la Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC) acuerdan realizar un filme en doble versión, una francesa y otra española¹. La francesa, dirigida por Robert Vernay, se llamará *Andalousie*. La española, realizada por Luis Lucia, acabará llamándose *El sueño de Andalucía*. Ambas se estrenan en 1951 en sus respectivos países, ambas están protagonizadas por Luis Mariano y Carmen Sevilla y ambas se basan en una opereta (*Andalousie*), cuyo libreto había sido escrito por Albert Willemetz y Raymond Vincy y contaba con música de Francis López. El propio Luis Mariano había protagonizado la obra, de gran éxito en los escenarios franceses, desde su estreno en 1947.

Esta producción conjunta entre España y Francia resulta inusual, teniendo en cuenta el contexto histórico en el que se lleva a cabo. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y hasta el inicio de las buenas relaciones entre España y Estados Unidos ya en los años cincuenta, España vive unos años de aislamiento internacional. El cine de la época trata de levantar la moral de los españoles (que notan en su vida cotidiana los efectos de la posguerra y la autarquía) defendiendo valores nacionales y demonizando al extranjero, particularmente países como Francia². Asimismo, *Andalousie* / *El sueño de Andalucía* resulta anómala como película de doble versión, pues hasta 1955 no surgirá un convenio de coproducción cinematográfica entre España y Francia. Se trata, pues, de uno de los primeros pasos para lograr ese acuerdo³.

Sin embargo, existe muy poca bibliografía acerca de *El sueño de Andalucía*. Se habla de la película en diversos libros en los que se estudia el estrellato de sus protagonistas, Luis Mariano y Carmen Sevilla⁴, así como en las memorias de esta última⁵; pero a un nivel estrictamente académico, quizás sea Jo Labanyi la única autora que le ha prestado algo de atención⁶. Al repasar varios filmes folclóricos con elementos potencialmente subversivos en el cine del primer franquismo, Labanyi tan solo señala en *El sueño de Andalucía* la existencia de cierta autoconsciencia narrativa, un marcado gusto por lo popular y el carácter cursi de la imagen de Luis Mariano.

La narrativa del proyecto está ambientada a finales del siglo XIX en Tabladilla, un pueblo andaluz donde viven Juanito (Juanillo, en la versión española; Luis Mariano) y Dolores (Carmen Sevilla). Él es torero y ella bailaora y, además, son novios y quieren casarse. Antes de su boda, él le pide a ella que

[1] En *Andalousie*, se acredita también a la Union des Distributeurs Indépendants de Films (UDIF).

[2] Véanse, por ejemplo, *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) o *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), donde los franceses son presentados como amenazas para la integridad de la nación.

[3] Los primeros convenios que establece España son con Italia (1953) y Francia (1955). España se suma así a la tendencia, en auge tras la Segunda Guerra Mundial, que promueve la colaboración entre países europeos para competir con las grandes producciones de Estados Unidos, de enorme fuerza en sus taquillas. Los Estados darán su apoyo a las coproducciones europeas creando sistemas de ayudas y estableciendo convenios internacionales. Al respecto, véase: José María Otero, «El horizonte de las coproducciones», en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, 1999), pp. 17-27. Por otra parte, existen pocos trabajos sobre dobles versiones realizadas en el primer franquismo. Entre ellos, destaca «Inés de Castro: doble versión de José Leitao de Barros», de José María Folgar de la Calle (incluido en el volumen citado, pp. 187-211). Acerca del origen de las versiones múltiples en castellano, véase: Juan Heinink, «Las versiones múltiples», en Manuel Palacio y Pedro Santos (Coords.), *Historia general del cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 243-272.

[4] Destacan, entre otros, Alberto López Echevarrieta, *Luis Mariano: entre el cine y la opereta* (San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1995); y Terenci Moix, *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo* (Barcelona, Plaza & Janés, 1993).

[5] Carlos Herrera, *Carmen Sevilla: memorias* (Barcelona, Belacqva, 2005).

[6] Jo Labanyi, «Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Franco Period: The Missionary Film and the Folkloric Musical» (*Screen*, n.º 38.3, otoño de 1997), pp. 215-231.

no baile en público más y ella le pide a él que no toree más. Tras un malentendido, Dolores sigue bailando para otros hombres y Juanito, molesto, decide embarcarse a Sudamérica para triunfar como torero. Allí le acoge Valiente (Enrique Guitart), un revolucionario enamorado de Fanny (Arlette Poirier), una cantante europea. Valiente se ve obligado a exiliarse y Fanny se enamora de Juanito, boicoteando la correspondencia entre este y Dolores para romper la pareja y quedarse con él. A su regreso a España, Juanito descubre que Dolores es cortejada por Valiente y que sigue bailando en tablaos. Distraído por su mal de amores, resulta herido durante una corrida. Sintiéndose culpable, Fanny aclara la verdad y se marcha con Valiente a Sudamérica. El amor entre Dolores y Juanito triunfa, y él vuelve al ruedo, donde es aclamado. Entre tanto, se suceden diversas canciones.

En paralelo, se desarrolla una subtrama protagonizada por personajes secundarios cómicos: Pepe (Antonio Casal / Maurice Baquet) es un afilador

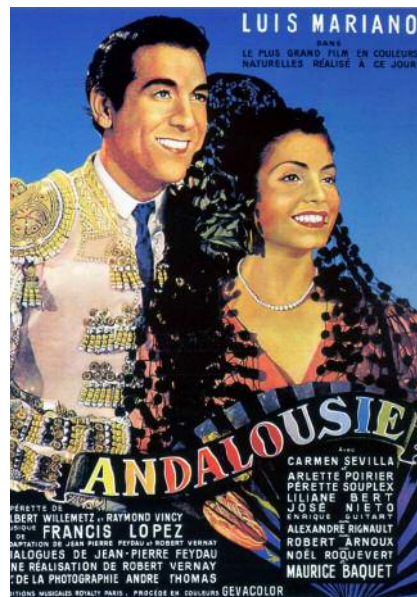


Figura 1. Cartel de *Andalousie* (Robert Vernay, 1951).



Figura 2. Cartel de *El sueño de Andalucía* (Luis Lucía, 1951).

que ejerce de mozo de espadas de Juanito; Pilar (Reyes, en la versión española: Perrette Souplex / Marujita Díaz) trabaja en la taberna de la madre de Dolores. Una gitana adivina a Pilar / Reyes que encontrará pronto al hombre de su vida y, tras un malentendido, esta cree que es Pepe. La gitana lo desmiente, pero Pepe, decidido a conquistar a Pilar / Reyes, exige a la adivina un conjuro para seducirla. Así, tendrá que recoger diversos elementos para elaborar una pócima con la que poder enamorarla. Durante la película, Pepe recopila los ingredientes y al final, aunque el bebedizo no llega a Reyes, su amor también triunfa.

Lo nacional, lo transnacional y la españolada

Antes de comenzar a estudiar *Andalousie* y *El sueño de Andalucía*, es preciso especificar qué conceptos y qué perspectivas teóricas fundamentan este artículo. Ante todo, el foco analítico se pondrá en las tensiones entre lo nacional y lo transnacional que se manifiestan en la película de doble versión analizada y, concretamente, se tratará de evidenciar la existencia de un proceso discursivo de nacionalización en la versión española respecto a la francesa.

Para empezar, cabe preguntarse qué es lo nacional y cómo se manifiesta en el cine. En las últimas décadas, han proliferado los estudios sobre cómo este medio crea y difunde imaginarios nacionales, muchos de ellos influidos por el trabajo de autores como Benedict Anderson, que han definido la nación como una «comunidad imaginada» y que han prestado atención a cómo sus representaciones culturales influyen decisivamente en la construcción de discursos nacionalistas⁷. Tales desarrollos teóricos inciden en el carácter artificial de estos, que pasan a ser entendidos como construcciones sociales, formaciones discursivas, narraciones que tratan de estructurar la realidad. «Las naciones responden a complejos procesos de imaginación creativa y elaboración ideológica, a la vez que son fijadas como entidades arraigadas, ahistóricas, esenciales o naturales», ha explicado Marta García Carrión⁸. El cine, como medio de comunicación de masas, contribuye a la construcción de la esfera pública nacional, transmitiendo «un sentido de tradición cultural compartida y continuidad histórica de la nación» y configurando:

una memoria colectiva que fija un relato sobre el pasado nacional como indiscutible. Así, determinadas prácticas culturales que han emergido en condiciones históricas específicas son re-imaginadas por el medio cinematográfico como tradiciones nacionales auténticas, intemporales e incontestables⁹.

Un trabajo pionero sobre la cuestión es *French National Cinema*, de Susan Hayward. Debido al «estatus imaginario» de lo nacional y su asunción de nociones de diferencia, continuidad y alteridad imaginada, la autora admite que tanto la nación como lo nacional son conceptos escurridizos¹⁰; sin embargo, y a pesar de tales dificultades, propone una serie de categorías teóricas para tratar de estudiar cómo se enuncia lo nacional en el cine: «Narrativas», «Géneros, códigos y convenciones», «Gestualidad y morfología», «La estrella como signo», «El cine del centro y el cine de la periferia» y «Cine como movilizador de los mitos de la nación y del mito de la nación»¹¹. Tales categorías son el punto de destino teórico al que se pretende llegar con el análisis realizado en este artículo.

Como explicita García Carrión, «el concepto de cine nacional es fluido y está sujeto a incesantes negociaciones, como las definiciones de la identidad nacional», «es el producto imaginativo de una cultura fílmica», concretado en momentos históricos específicos y determinados Estados-nación¹². Por tanto,

[7] Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006).

[8] Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia, Universidad de Valencia, 2013), pp. 25-26.

[9] Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, p. 32.

[10] Susan Hayward, *French National Cinema* (Londres, Routledge, 1993), p. 4.

[11] Susan Hayward, *French National Cinema*, pp. 8-16.

[12] Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, pp. 33-34.

[13] Deborah Shaw, «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», en Stephanie Dennison (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film* (Tamesis, Woodbridge, 2013), pp. 47-65. Como antecedente, cabe destacar: Andrew Higson, «The Limiting Imagination of National Cinema», en Mette Hjort y Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation* (London, Routledge, 2000), pp. 63-74.

[14] Deborah Shaw, «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», pp. 48-49. Las traducciones presentes en el texto son del autor.

[15] Deborah Shaw, «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», pp. 51-52.

[16] Antes de continuar, quisiera reconocer, como las propias Hayward y Shaw, la inestabilidad y la complejidad de tales conceptos, pues resulta problemático hablar de lo nacional y lo transnacional en términos absolutos. Sin embargo, considero que ello no invalida la utilidad de las categorías propuestas por ambas autoras para evidenciar, por un lado, el carácter transnacional de una coproducción internacional que generaría una película de doble versión y, por el otro (y sobre todo), estudiar las estrategias creativas mediante las que se trató de españolizar *Andalousie* durante la realización de *El sueño de Andalucía*.

[17] Véase al respecto, entre otros: Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009); José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, 2001), pp. 59-82; y Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema* (Londres, Routledge, 2003). El debate se agudizó en los años cuarenta, pero se originó en los tiempos del cine mudo; véase Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles* (Madrid, Turfan, 1994), p. 32.

[18] Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, pp. 37-61.

para no incurrir en esencialismos ahistóricos, se abordará el estudio de lo nacional en *El sueño de Andalucía* en función de las posiciones ideológicas sobre el cine nacional y la identidad nacional dominantes en la prensa cinematográfica española y presentes en la institución de la censura en el contexto histórico de 1951.

El punto de partida de este estudio es el planteamiento teórico de lo transnacional. En este ámbito, destaca «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», de Deborah Shaw¹³ como un notable esfuerzo para tratar de desentrañar qué significa tal conceptualización. Ante todo, según Shaw, lo transnacional surge como «un nuevo marco conceptual desde el que examinar culturas filmicas», «un medio más perspicaz de describir formaciones culturales y económicas que raramente están contenidas por las fronteras nacionales», pues «el cine [...] se caracteriza por su hibridación y sus relaciones con otros mercados»¹⁴. Para Shaw, «cine transnacional» es un término difícil de definir con precisión porque carece de «significado específico», debido a que distintos conceptos se han fusionado en él. Para resolver la dificultad de una definición concreta, la autora propone quince categorías con las que es posible abordar el estudio de lo transnacional y que comprenden «prácticas industriales, prácticas de trabajo, estéticas, temas y aproximaciones, recepción de público, cuestiones éticas y recepción crítica»¹⁵. En breve, veremos cuáles de ellas pueden aplicarse a *Andalousie*¹⁶.

En el centro de las tensiones entre lo nacional y lo transnacional de las que se ocupa este artículo están las cuestiones de la españolidad y la españolada. Durante los años cuarenta, en la prensa cinematográfica se desarrolló un debate sobre los aspectos íntegramente nacionales del cine español, particularmente en la revista *Primer Plano*, considerada la más representativa del periodo¹⁷. A través de editoriales y colaboraciones escritas de intelectuales, la españolidad era una cuestión constantemente reclamada al cine producido en España, aunque no existiera consenso sobre sus características (al respecto, Valeria Camporesi ha detectado hasta cinco interpretaciones posibles de la españolidad durante los años cuarenta y cincuenta)¹⁸. Si había un alto consenso, en cambio, en atacar directamente a la españolada. El concepto tiene su origen a mediados del siglo XIX, cuando surgieron en Francia diversas obras culturales (como *Carmen*, de Prosper Mérimée [1847], o su versión operística, de Georges Bizet [1874]), que crearon «un estereotipo romántico que, con una visión fuertemente orientalista, se basaba en la caracterización de España como

un país exótico», como explica Marta García Carrión¹⁹, quien añade que «la imagen romántica de España forjada en Europa influyó en las formas en que los intelectuales, escritores y artistas españoles de mediados de siglo [XIX] definieron a la nación española»²⁰. De forma concreta, para los críticos de cine del primer franquismo, «españolada» era un término que servía para designar (en general, de forma peyorativa) aquellas producciones culturales construidas en torno a tópicos sobre España: flamenco, toreros, bailaoras, Andalucía como metonimia de la nación, etc.²¹. Quizás la pieza más representativa de tal postura publicada por *Primer Plano* es «Alerta contra la españolada», en la cual se rechaza «aquel cine de españolada, de trágica pandereta, infrartístico e infrahumano», afirmando:

No toleraremos la vuelta de los gitanos, el retorno de la faca, porque esos gitanos y esas facas son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión. Porque son sustitutivos repelentes de la gran verdad española que ha de alumbrar nuestro cinema. [...] Porque son algo más que tópicos; son enemigos. [...] Alerta, pues, y atrás los monstruos. Aquello no puede volver²².



Figura 3. *Goyescas* (Benito Perojo, 1942).

menospreciar las películas más deliberadamente populistas como eran, en general, las de cine folclórico²³. Se pide al cine español, por tanto, un mayor grado de realismo en la representación de temas nacionales, visiones menos tópicas y estereotipadas del país, más autenticidad o, en otras palabras, más españolidad.

[19] Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, p. 42.

[20] Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, p. 42.

[21] Véanse, por ejemplo: Joaquín Goyanes de Oses, «Belleza y falsedad del regionalismo en cinematografía» (*Primer plano*, n.º 18, 16 de febrero de 1941); José Luis Vázquez Doderó, «Pensamiento y cine españoles» (*Primer plano*, n.º 28, 27 de abril de 1941); y Manuel Augusto García Viñolas, «Los toros y el cine» (*Primer plano*, n.º 71, 22 de febrero de 1942).

[22] Anónimo (sin firma), «Alerta contra la españolada» (*Primer plano*, n.º 137, 30 de mayo de 1943).

[23] Hay excepciones, por supuesto. Algunos filmes como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) o *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) fueron bien vistos por integrar elementos folclóricos con referentes culturales de prestigio (como las pinturas de Goya o la música de Albéniz, respectivamente).

En síntesis, desde publicaciones como *Primer Plano*, se condenaba la españolada por su origen extranjero, pero, sobre todo, por ofrecer una visión distorsionada del país y de sus presuntos valores y virtudes intrínsecamente nacionales. Ello se suma a la tendencia de las publicaciones cinematográficas de la posguerra a rechazar o



Figura 4. *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947).

[24] Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, p. 42.

[25] Autores como Benet y Sánchez-Biosca han evidenciado que es posible entender la española como un constructo aglutinante de elementos como iconografía nacional, *star system* de cantantes / actores exitosos también en los escenarios y el mundo del disco y convenciones narrativas en las que los conflictos (casi siempre, amorosos) se basan en las diferencias de sus protagonistas (sociales, étnicas, de costumbres y morales). Partiendo de tal visión constructivista, es posible hablar de «españolada» en un mayor rango de películas que aplicando la conceptualización clásica, pues permearía numerosos filmes no tan cercanos al universo andalucista y sus tópicos (véase Vicente J. Benet y Vicente Sánchez-Biosca, «La española en el cine», en Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo xx* [Barcelona, RBA, 2013], pp. 560-591. Sin embargo, y a pesar del innegable interés de su propuesta, utilizaré el término «españolada» en su concepción original (eso sí, sin matices peyorativos), pues *Andalousie* es una obra cultural que encaja en tal definición (tópicos andalucistas, mirada francesa sobre una España exótica, etc.) y, precisamente por ello, sería nacionalizada en *El sueño de Andalucía*.

[26] Aunque no queda claro con qué montaje, la producción hispano-francesa se estrenó en Francia, España, Alemania, Italia, Bélgica, Egipto, Suiza, Turquía, Grecia y Países Nórdicos, según se detalla en una carta al Consejo Coordinador de la Cinematografía el director general de C.E.A., Vicente Salgado Blanco (Carta del 28 de julio de 1952, en la caja AGA, 36/04718 del Archivo General de la Administración).

[27] Pueden citarse múltiples ejemplos, desde la francesa *Carmen* (Jacques Feyder, 1926) hasta la estadounidense *El diablo era mujer* (*The Devil Is a Woman*, Josef von Sternberg, 1935).

En relación con la tradición cultural de la española, García Carrión agrega:

Si bien España no es un país colonial o postcolonial, sí es situado en los márgenes de Europa por los que escriben desde su centro. En ese sentido, los postcoloniales, descritos por el discurso occidental hegemónico como los «otros», construyen su identidad nacional en relación con ese discurso, con el que se mantiene una relación ambivalente en un complejo proceso de negociación²⁴.

En este sentido, se ofrecerá en las siguientes páginas un claro ejemplo de negociación, llevado a cabo desde España a través de la creación cinematográfica²⁵. En las próximas páginas, se tratará de evidenciar cómo, desde las instituciones españolas (censura, creadores cinematográficos), se pretendió nacionalizar en *El sueño de Andalucía* los numerosos elementos transnacionales existentes en *Andalousie*, releyendo y reelaborando la película francesa «a la española», redefiniendo y negociando la propia identidad nacional frente a la tradición cultural de la española.

Para cumplir con tales objetivos, se utilizará como principal herramienta metodológica el análisis textual de los dos títulos sobre los que versa este artículo: *Andalousie* y *El sueño de Andalucía*. El análisis comparativo de ambos filmes se complementará con el estudio de los expedientes de censura de *El sueño de Andalucía* y la documentación administrativa existente sobre la película. De tal forma, podremos estudiar cómo eran definidas la identidad nacional y la españolidad, no solo en la propia versión española, sino también en la institución de la censura (que influyó en su gestación).

***Andalousie*, un proyecto transnacional**

El proyecto de adaptar la opereta *Andalousie* como una película de doble versión puede considerarse transnacional por muchos aspectos. Para evidenciarlos, es el momento de señalar con qué categorías de las propuestas por Deborah Shaw es vinculable:

- Modos transnacionales de producción, distribución y exhibición. A nivel de producción, ambos filmes fueron rodados a caballo entre España y Francia: interiores en Francia (Estudios de Boulogne) y exteriores en España. El elenco principal es común a las dos versiones: Luis Mariano, Carmen Sevilla, Enrique Guitart, Arlette Poirier, José Nieto, etc. Más tarde, las películas fueron distribuidas y exhibidas a nivel internacional²⁶.
- Modos transnacionales de narración. El modelo narrativo básico de ambos filmes es la española, tradición cultural de origen francés que se plasmaría en numerosas películas de diversas nacionalidades²⁷, incluyendo los propios filmes españoles de cine folclórico que interiorizan y proponen elementos clásicos de tal tradición.

- Películas con localizaciones múltiples. En la narrativa, aparecen Sevilla y el pueblo andaluz de Tabladilla, así como un país latinoamericano (en la opereta original, Venezuela). A nivel de rodaje, se ven en ambos filmes exteriores españoles y estudios franceses.
- Cine del exilio y de la diáspora. Destacan en este ámbito las figuras del compositor Francis López, francés de ascendencia española, y Luis Mariano, español exiliado a Francia durante la Guerra Civil. Ambos, además, tienen raíces vascas.
- Intercambio filmico y cultural / Influencias transnacionales. Las influencias entre España y Francia se hacen patentes en el hecho de que las dos películas son adaptaciones de una opereta (género musical de gran raigambre en Francia) que hunde sus raíces en la españolada, tradición cultural de origen francés que se inspira en la cultura española y que a la vez fue revisitada por creadores españoles. Ambas películas, además, incluyen música popular y bailes típicos españoles (flamenco).
- Estrellas transnacionales. Luis Mariano, con este filme, se da a conocer en España y su estrellato internacional se consolida con sucesivas coproducciones hispano-francesas, con o sin Carmen Sevilla²⁸. Lo mismo sucede con esta artista, pero en Francia, a lo que hay que añadir que también gozaría de fama en Latinoamérica en los años sucesivos.
- Redes colaborativas transnacionales. Como se ha indicado, *Andalousie* y *El sueño de Andalucía* son coproducidas en régimen de doble versión por CEA y CCFC (también UDIF, no acreditada en el filme español), compañías de España y Francia, respectivamente. Se inicia así una serie de coproducciones entre España y Francia que continúa en filmes de los años posteriores (protagonizados o no por Luis Mariano), implicando a empresas diversas de los dos países. Por otra parte, en ambas películas se utiliza el procedimiento fotográfico Gevacolor, de origen belga.

Si la versión española hubiera sido una mera reproducción en castellano de *Andalousie*, podríamos mantener intactas tales categorías; sin embargo, veremos cómo se realizó una clara operación de nacionalización (o de renacionalización, si pensamos que la españolada ya se había desarrollado bastante en numerosas obras culturales producidas hasta entonces en España) por parte de la censura y del equipo creativo español, en la que se integraron los discursos ideológicos y estéticos sobre la españolidad y las esencias nacionales que predominaban en la prensa cinematográfica de la época.

Acción de la censura

El guión literario de *Andalucía* (adaptación del original francés realizada por Jesús María de Arozamena), fue remitido a la censura el 6 de junio de 1950. Los informes de los censores se redactaron en los días 7 y 8²⁹. Tan solo uno de ellos era positivo: consideraba que podía resultar un buen film cómico gracias a su

[28] La pareja volvería a compartir protagonismo en *Violettes impériales* / *Violetas imperiales* (Richard Pottier / Fortunato Bernal, 1952) y *La belle de Cadix* / *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard / Eusebio Fernández Ardavin, 1953).

[29] Tanto los informes de censura del guión, como los posteriores permisos de rodaje, están recogidos en la caja AGA, 36/04718 del Archivo General de la Administración.

«vena humorística y originalidad disparatada». Apenas se objetaba que el personaje de Valiente quedara ridiculizado como presidente de Venezuela, por lo que se aprobaba la realización del filme.

Los otros dos informes, por el contrario, fueron sumamente negativos. El lector Fermín del Amo criticaba que «el argumento es exclusivamente de relleno, sin un propósito definido y no es más que un pretexto para el encaje de canciones, bailables y ambientes taurinos, con una gran semejanza a los que la cinematografía extranjera utiliza cuando se decide a sacar en el celuloide a nuestro País [sic]»; es decir, condenaba la visión de España que daría el filme por no ser íntegramente española y resultar demasiado foránea con sus tópicos andalucistas. También defendía el derecho de los venezolanos a que la imagen de su nación fuera respetada, alegando que «les desagradará profundamente el que se tome a su País [sic] como un semillero de revoluciones»: el respeto por lo nacional debía imponerse, tanto en lo relativo a España como a Venezuela. Del Amo añadía que el guión, «más que a la moral atenta al buen gusto», y rechazaba la recurrencia al tópico exótico de la bruja gitana (problemático por los tintes paganos y ateos de toda superstición o hechicería) y la mera sospecha de lo erótico en besos y abrazos («efusiones y otras sugerencias»): España debía verse como un país católico y casto. Su veredicto final era el de no aprobar el rodaje de la película por su «falta de calidad argumental», «la insistencia en argumento tan manido dentro y fuera [de España]» y porque «se trata de una españolada cien por cien», «un tema que debiera ser definitivamente abandonado por la cinematografía española». Por su parte, el lector Francisco Alcocer afirmaría que el guión remitido era «muy malo», que no tenía ningún valor moral ni religioso, y que no pasaba de ser una «caricatura grotesca del Folklore [sic] con largos cantables». Para el censor, el guión carecía de autenticidad nacional y, por ello, concluía que «no debe autorizarse tal como se presenta pues más parece el argumento de una revista, con incrustaciones de corridas de toros, pero de pésima calidad».

Con dos juicios negativos frente a uno positivo, el proyecto tenía difícil salir adelante. CEA, al ver que su ambiciosa coproducción con Francia había sido frenada, decidió dialogar directamente con la censura. Así, el 12 de junio de 1950 obtuvo finalmente su permiso de rodaje, en el cual se explicitaba que, «ante las peticiones de la Entidad Productora, se autoriza su realización, si bien recomendando a la misma que en el rodaje de la película sean atendidas y superadas las objeciones que se hacen en los informes que ha merecido el guión [...] a fin de que eliminen aquellas características que hoy la presentan como una obra más de las tradicionalmente calificadas de españolada»³⁰. Los censores añadían que el guión no tenía ni «calidad literaria» ni «valores cinematográficos» y amenazaban con que, de no subsanarse durante el rodaje los problemas indicados, la película podría sufrir «graves perjuicios [...] a la hora de su calificación». En otras palabras: el filme sería fuertemente censurado si no dejaba de ser una españolada al uso, lo cual era difícil, teniendo en cuenta que la opereta francesa que se adaptaba era, literalmente, una españolada, una visión exótica y tópica de España.

[30] Asimismo, se ordenaba suprimir «toda referencia a Venezuela y a su Gobierno» y que «las brujerías de las gitanas» no ofrecieran «reparos de orden moral» y se ciñeran a lo estrictamente humorístico.

Tras este agresivo comunicado, algo debió suceder para que este permiso de rodaje fuera anulado y se generara uno nuevo el 17 de julio (más de un mes después del anterior), en el que las observaciones de la institución aparecen atenuadas y simplificadas³¹. Tal vez CEA siguió insistiendo, tal vez prometieron sustanciales modificaciones a los censores, así como quizá tranquilizó a los censores la sustitución de Antonio Román por Luis Lucía como director, pues en los años anteriores había realizado películas andalucistas alabadas por la crítica por su españolidad³². En todo caso, la película pudo realizarse: su rodaje arrancó el 20 de julio y terminó el 11 de diciembre de 1951.

Modificaciones realizadas en la versión española

Para resolver el problema planteado por la censura y lograr que el filme fuera aprobado, el equipo creativo español decidió introducir numerosos elementos que criticaran, cuestionaran e incluso parodiaran la españolada que era *Andalousie*. Diversos tópicos fueron atacados, otros aspectos fueron suprimidos o bien reescritos en clave nacionalista y franquista, así como se establecieron explícitas complicidades con los espectadores acerca de la (teórica) verdadera españolidad que los franceses, como extranjeros, no sabrían plasmar adecuadamente en el cine.

A-. Elementos narrativos distanciadores

Los responsables de *El sueño de Andalucía* apostaron por introducir elementos distanciadores que desnaturalizaban la narrativa de *Andalousie* e incidían en su artificialidad como españolada, para que los censores y el público no se irritaran contemplando una España tópica y estereotipada. En este ámbito, se pueden destacar tres tipos de operaciones. En primer lugar, se instauró en la versión española un relato marco distanciador ausente en el filme francés. En segundo lugar, se introdujeron instantes distanciadores en los que los personajes se revelan actores o tienen consciencia explícita de lo que es una españolada³³. Por último, se modificó el título original, *Andalucía* (traducción directa de *Andalousie*), y se eligió como definitivo *El sueño de Andalucía*, que subraya que lo que se muestra en el filme es una Andalucía soñada, irreal, artificial.

A.1-. Relato marco distanciador

El sueño de Andalucía arranca con una secuencia de unos dos minutos en la que Luis Mariano se interpreta a sí mismo, en un camerino, firmando su contrato para la película que se va a ver a continuación. Junto a él, están dos actores españoles que fingen ser el productor y el director de esta, supuestamente

[31] Tan solo se recuerda a CEA que, de no atender sus objeciones, el filme podría tener problemas al ser censurado, lo cual se justifica «a fin de evitar con el máximo empeño incurrir en tópicos y exageraciones del tipismo pseudoandaluz, peligro al que por la naturaleza de su tema se halla expuesta la película».

[32] Compréndase «españolidad» como mayor grado de realismo y autenticidad, según se entendían en la época. Sobre el éxito de crítica de *Currito de la Cruz* (1948) y *La duquesa de Benamejí* (1949), filmes de Lucía sobre toreo y bandoleros, respectivamente, véase Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, pp. 41, 42 y 57.

[33] Tales operaciones pueden leerse como antecedentes de los juegos autorreflexivos introducidos por Lucía en su *remake* de *Morena clara* (1954), que parodian múltiples tópicos sobre gitanos y andaluces. Al respecto, véase Valeria Camporesi, «La españolada histórica en imágenes», en Aitor Yraola (ed.), *Historia contemporánea de España y cine* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997), pp. 146-147; y Vicente Benet y Vicente Sánchez-Biosca, «La españolada en el cine», pp. 573-575.

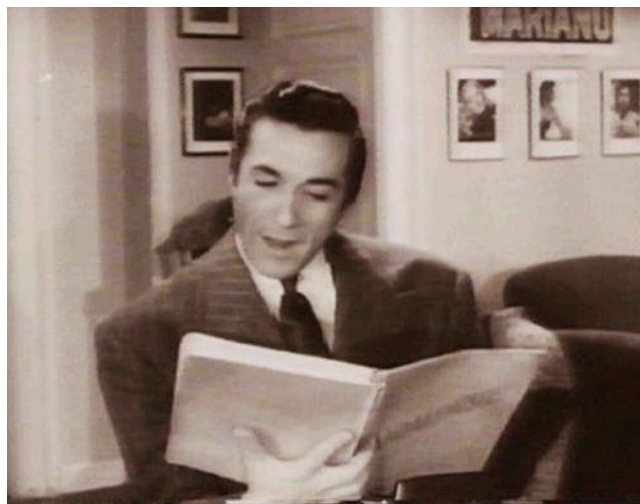


Figura 5. *El sueño de Andalucía*.

franceses. Su acento y pronunciación resultan bastante exagerados y ambos intérpretes muestran cierta tendencia al amaneramiento gestual, sobre todo Félix Fernández, que encarna al productor. Resulta llamativa tal elección, pues Fernández era un secundario habitual del cine de la época, especializado en personajes patéticos, apocados y un tanto indignos, que invitan a la burla³⁴. Tales aspectos evidencian que se pretendía satirizar sin rodeos esta figura simbólica de extranjero creador de españoladas. «Esta era para mí una de mis mayores ilusiones, el llevar a la pantalla la opereta que tantas veces he cantado en el teatro», afirma Luis Ma-

riano, dejando claro que lo que se va a ver es una adaptación. A continuación, lanza varias frases de aire nacionalista: «Muchas noches, cuando estoy en escena, siento la nostalgia de mi patria [...] Cuando canto, mi alma se va lejos, al otro lado de los Pirineos [...], sueño con mi Andalucía». El productor le adelanta situaciones de la película y que la coprotagonista será Carmen Sevilla. El artista solicita el guión y la narración arranca con Luis Mariano leyendo en *off* indicaciones técnicas para el rodaje: «Plano número 1. La acción en un pueblecito andaluz hacia 1880. Unas chumberas componen el encuadre [...]» [Fig. 5]. Para ese momento, al espectador le ha quedado claro que lo que va a ver es ficción, una recreación «a la francesa» de una historia española y que, por tanto, no tiene por qué tomarse demasiado en serio los elementos de españolada que a continuación contemple: puede permanecer tranquilo³⁵.

Al final del filme, se concluye con un complejo juego entre realidad y ficción, entre la diégesis narrativa y el relato marco, compuesto por varias escenas y con una duración de unos dos minutos. Al final de la narrativa «ficticia», Juanillo, filmado en plano medio, se prepara para dar la última estocada a un toro en el ruedo. La cámara se aleja y descubrimos al artista en un estudio cinematográfico. La escena anterior se revela de forma explícita como algo construido: el público de la plaza de toros es un fondo pintado, el toro es tan solo una cabeza falsa en una estructura con ruedas, hay una cámara que se aleja, entra el director francés felicitando al artista, y tras él, una script [Fig. 6]. Aparece entonces el que se supone que es el torero «de verdad» que ha doblado a Luis Mariano en sus planos en el ruedo y le felicita también: «¡Enhorabuena! ¡Mejor que tú no lo hubiera hecho yo!». «No exageres», responde sonriendo el artista. Lleg entonces el ridículo productor extranjero, afirmando amanerado que puede desmayarse si escucha los detalles presupuestarios que le adelanta la script. «Bueno, se acabó el sueño, ¿eh? Ahora tengo ganas de conocer Andalucía,

[34] Por ejemplo, encarna a pobres taberneros en *Don Quijote de La Mancha* (Rafael Gil, 1947) y *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), en esta última caracterizado como alguien muy cobarde; es uno de los despreciables difamadores de *El gran Galeoto* (Rafael Gil, 1950); así como destaca como un ridículo homosexual, viejo y con peluquín, en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950).

[35] Los fotogramas de *El sueño de Andalucía* aparecen en blanco y negro porque la película no se ha editado comercialmente en color, a pesar de haber sido rodada originalmente en Gevacolor como *Andalousie*.

pero... ¡Andalucía auténtica!», exclama Luis Mariano³⁶, incidiendo en que lo que se ha visto es una ficción y reforzando la teórica dicotomía entre la España falsa y tópica de la españolada que denunciaban los críticos de la época y la autenticidad nacional que reclamaban. Justo surge a su lado Antonio Casal (como veremos, imagen prototípica del español medio de la posguerra), se ofrece a guiarle y le tira una puya al productor francés por su tacañería, contribuyendo a su estatus como objeto de burla.

Casal empieza a criticar con tono irónico la españolada, mientras se muestran en pantalla imágenes de Sevilla: «Sevilla está presidida por La Giralda, ¿la ves? [...] Su principal utilidad es aparecer en casi todas las películas españolas. [...] A su sombra, se agrupa el barrio de Santa Cruz, típico, y modelo que ha servido para muchos decorados de esta película [...]», explica. Casal ejerce así de portavoz de la (supuesta) verdadera españolidad: fingiendo ser él mismo (y no su personaje), da voz al discurso de rechazo de la españolada compartido por críticos, censores y parte del público de la época.

Cambia el escenario y vemos ahora a Luis Mariano y Casal, vestidos de traje, en el decorado de la casa de Dolores (a la cual había ido Juanillo en la «ficción» para despedirse de ella antes de marchar a América). Los dos actores evocan el decorado que se construyó en París para el rodaje, fingiendo que el actual es una calle sevillana verdadera. Luis Mariano empieza a canturrear un poco, autoparodiando su afectación, mientras Casal hace muecas, imitando a un trompetista. En una ventana aparece Carmen Sevilla, ya vestida al estilo de 1950 (se supone así que su verdadera casa es idéntica a la de su personaje en el filme). Luis Mariano y ella dialogan como si siguieran encarnando a sus personajes. «Oye, no te despistes, que la película ya se terminó», advierte Casal al cantante, yéndose a un lugar aparte. Tras ciertos coqueteos, Luis Mariano afirma que ha vivido «un sueño del que no quería despertar por miedo a que la realidad no fuese tan bonita como la fantasía. Pero me he despertado y... [...] para broma, ya está bien», y se aproxima a la reja donde está Sevilla y la besa. Con este diálogo, se incide en que la auténtica Andalucía, la que no sale en las españoladas, es más bella y mejor, y que Luis Mariano, actor extranjero, ha quedado cautivado por ella. Asimismo, se subraya la idea de que la película ha sido algo soñado, artificial³⁷.

La secuencia termina con Antonio Casal, suspirando sin pareja, hasta que aparece por sorpresa un perrito³⁸. Casal, al darse cuenta de que sus compañeros se están besando, pone cara de resignación, besuquea al perrito haciendo



Figura 6. *El sueño de Andalucía*.

[36] Curiosamente, el mismo que al inicio decía añorar su Andalucía, ahora afirma no conocerla.

[37] Asimismo, se refuerza la imagen de galán del artista, pues en la «ficción» su personaje conquista al de Carmen Sevilla y, ahora, interpretándose a sí mismo, seduce de forma supuestamente real a la actriz. El fingimiento adquiere mayor profundidad si se piensa que Luis Mariano era homosexual y que tal pantomima tuvo lugar en la vida real: durante los años en que fueron la pareja estrella de populares coproducciones hispano-francesas (1951-1953), se especuló sobre su supuesto romance e incluso una posible boda.

[38] En la ficción, el perrito se enamora de Pepe (Casal) tras beber por error la pócima con que este pretende conquistar a Reyes. Su aparición en el relato marco da a entender que el «flechazo» es «real».

una mueca de enamorado bobo y luego niega con la cabeza, como compadeciendo la ñoñería de la pareja, reforzando así su complicidad con el público. El momento puede leerse, por tanto, como un guiño al español medio que Casal representaba y que debía conformarse viendo cómo los galanes de la época besaban en el cine a guapas estrellas como Carmen Sevilla.

A.2-. Elementos distanciadores integrados en la narrativa

Durante el filme, se aprecian elementos distanciadores en dos escenas. En la primera, Juanillo (Luis Mariano), tras una corrida de toros triunfal, va a ser sacado a hombros por la puerta grande de la plaza. Empiezan a sonar coros, marcando el inicio de la canción *¡Olé torero!* Se muestra un grupo de andaluces mirando algo fuera de cuadro. Entre ellos, está el actor Antonio Casal, que se comporta como si fuera él mismo, y no su personaje. Se asoma por una ventana un supuesto vecino despistado de la localidad donde se rueda, interpretado por Antonio Riquelme, secundario cómico habitual de la época, de rostro enjuto y alargado, muy reconocible (esta escena puede leerse también como un cameo destinado a despertar la simpatía del público). El diálogo entre ambos ironiza sobre la falsedad y la «falta de seriedad» de presentar a un torero cantando «a hombros de sus admiradores», que le hacen los coros, pues se sobreentiende que eso nunca sucedería en la España «real» que las españoladas no saben captar. Casal le hace entender a Riquelme que están rodando una película y se despide indicándole que llega ahora su momento de aparición en la diégesis³⁹. En síntesis, la escena sirve para recordar al espectador que sigue asistiendo a una visión extranjera de su país y que debe seguir sin tomarla en serio, aun cuando le resulte insultante la «falta de seriedad» con que se trata la (en aquel entonces, tan sacralizada) «fiesta nacional».

La segunda escena tiene lugar cerca del final de la película. Juanillo ha sufrido una cogida en el ruedo y es llevado a la enfermería. En *Andalousie*, Fanny acude allí y le revela la verdad sobre cómo ha tratado de boicotear su relación con Dolores, asumiendo su culpa. Justo entonces llega Dolores, asustándose al verlos. Fanny sale y le dice: «Te espera, Dolores. Ahora es tuyo». Tras una escena con otros personajes, Dolores y Juanillo se han reconciliado. Sin embargo, en la versión española, las dos mujeres se encuentran en la puerta de la enfermería (Fanny no llega a entrar) y Carmen Sevilla saca su carácter de mujer española «de verdad» y se encara con Fanny. «¿A qué ha venido? ¡Ah, ya comprendo...! ¡Es usted extranjera y ha pensado que esta escena no podía faltar! El torero herido y, a su lado, dos mujeres disputándose», exclama, indignada. Fanny responde: «Una escena que, aunque yo sea extranjera, esta vez no ocurrirá», y le explica cómo intentó boicotear su relación con Juanillo. Al despedirse, añade: «Adiós, Dolores, y no me guarde usted rencor. ¿Ve usted qué sencilla ha sido nuestra escena?». Dolores la perdona y se reconcilia con Juanillo en la enfermería. Por tanto, mientras que en la versión francesa el foco narrativo de la escena está en Fanny, en la espa-

[39] Transcribo literalmente la escena por su interés: «Riquelme: ¿Quién canta? / Casal: ¿No lo oye usted? ¡Los coros! Y si se espera un poco, ya verá, ya... ¡Oírán cantar al torero a hombros de sus admiradores! / Riquelme: ¿Es posible? ¡Qué falta de seriedad! ¡Si Joselito levantara la cabeza...! / Casal: ¡Ese no había nacido aún! / Riquelme: ¿Qué dice? / Casal (*Dándole en la nariz con el dedo índice*): ¿Pero no ve usted que estamos rodando una película? (*Se inserta un plano en el que Luis Mariano sale a hombros de la plaza de toros, empezando a cantar*) / Casal (*Tirando de la nariz a Riquelme. Los figurantes se van tras la estrella*): ¡Hasta luego, amigo! ¡Que ahora entro yo! ¡Va usted a ver! ¡Fíjese qué figura! ¡Olé!».

ñola pasa a Dolores; y mientras en aquella Dolores se muestra apocada y frágil, en *El sueño de Andalucía* saca a relucir su carácter y su indignación con los tópicos y la visión de España de los extranjeros. Asimismo, cabe destacar que, mientras en *Andalousie*, la motivación amorosa de Fanny para romper la relación entre Juanillo y Dolores se toma como algo serio, en la española, el personaje concluye su fijación por el torero dando vagas y escasas explicaciones⁴⁰.

B-. Diferencias sobre tradiciones culturales y estrellas

Entre las formas de entender la españolidad que Valeria Camporesi ha estudiado en la prensa cinematográfica del primer franquismo, cabe destacar dos por su relación con *El sueño de Andalucía*. Por un lado, está el costumbrismo, una tradición que se alimenta «esencialmente de tradiciones regionales, urbanas y rurales, que según los casos, vienen identificadas con la esencia de lo español, como una especie de resumen de sus más auténticas entrañas populares», y que está influida por formas teatrales como el sainete, definido en la época por el director Edgar Neville como «una forma natural de expresión española»⁴¹. Por el otro lado, está el realismo cómico, desarrollado de forma satírica o en clave «amable y simpática», pero siempre manifestando «la genuina y alegre gracia española», «nuestro temperamento [...], la verdadera, innata y variada gracia española», en palabras de críticos de inicios de los cincuenta⁴². Tales formas de entender la españolidad del cine nacional han sido reelaboradas en trabajos más recientes por Santos Zunzunegui, quien considera que existen unas vetas creativas que se han mantenido en él a lo largo del tiempo. Para el autor, una de ellas sería la del «costumbrismo populista», heredera del teatro del siglo XVIII, en la que juegan un enorme papel los actores, formados en el teatro popular: «El contrato del público no era con la obra, sino con un actor, con un tipo. De aquí viene ese discurso que sostiene que, independientemente de que el cine español sea bueno o malo, tiene una gran cantidad de actores secundarios de altísima calidad»⁴³.

Si bien tales líneas de pensamiento han sido cuestionadas por otros autores por su tendencia al esencialismo⁴⁴, es cierto que podemos ver tales formas de entender la españolidad (propias del contexto, e incluso de épocas posteriores) integradas en *El sueño de Andalucía* por parte de su equipo creativo. La comicidad de *Andalousie* es heredera de tradiciones culturales transnacionales como el vodevil y el teatro de títeres; sin embargo, la película de Luis Lucia se orienta más hacia otra tradición, de raigambre más nacional: el sainete, género cómico costumbrista por excelencia. En segundo término, en el filme español hay destacados brotes de parodia (que pueden vincularse al realismo satírico del que hablaba Camporesi) y cierta tendencia al humor absurdo (relacionable con el que destacaba en publicaciones de la época como *La Codorniz*⁴⁵).

[40] Fanny simplemente declara: «De tanto leerlas [sus cartas], llegué a imaginar que eran para mí y que yo era esa Dolores que le esperaba en Tabladilla. Ya ve usted: jugarretas que nos gasta el corazón a las actrices acostumbradas a vivir tantas vidas ajenas».

[41] Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, pp. 41-44. Para la autora, «sobrevive desde las españoladas de los años veinte hasta la comedia costumbrista contemporánea» (p. 41).

[42] Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, pp. 48 y 53-55.

[43] Santos Zunzunegui, «Las vetas creativas del cine español», en Pedro Poyato (ed.), *Historia(s), motivos y formas del cine español* (Córdoba, Plurabelle 2005), p. 69. Las ideas recogidas en el texto que aquí se cita fueron planteadas previamente en: Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), pp. 12-24.

[44] Véase, por ejemplo, Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, pp. 35-36.

[45] El humor absurdo es una tradición cultural transnacional, pero su utilización para ridiculizar a los franceses y sus visiones de España puede leerse como nacionalizadora. El absurdo sería también empleado para satirizar la españolada en *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis G. Berlanga, 1953) –Miguel Mihura, fundador de *La Codorniz*, colaboraría como guionista– y en ese sentido, *El sueño de Andalucía* puede considerarse un antecedente.

Aclaro a continuación en qué se aprecia la tendencia a lo sainetesco de *El sueño de Andalucía*, frente al tono de vodevil y de guiñol que se manifiesta en *Andalousie*. En la película francesa, el humor se asienta más sobre situaciones alocadas, donde los secundarios tienden a actuar de forma histriónica, y al final todo se resuelve con unos persiguiendo a otros, o con un gran alboroto que implica peleas y mobiliario roto y desordenado. Esto se aprecia en diversas escenas de *Andalousie*, como aquella en que el personaje de Pepe es presentado: aparece llevando de forma torpe un carro con cuchillos (la película es acelerada en el montaje para resultar más cómica), se cae, y después es empujado a una mesa con cerámicas, que quedan destrozadas, provocando las risas de los que por allí pasan. En otra escena posterior, por una confusión, Pepe huye de Pancho, el novio celoso (un clásico del vodevil) de Greta, la criada de la cantante Fanny. Ambos se persiguen por un teatro durante una actuación, se cuelan en el escenario, fingen formar parte del espectáculo y, después, hay un gran jaleo en el teatro. Más tarde, en la taberna donde Juanillo y Dolores se reencuentran, en el último tercio del filme, el representante de Fanny se pone a correr y a chillar tras Pepe porque le ha cortado un trozo de oreja para la pócima que está preparando. Entre el barullo, aparece de nuevo Pancho, otra vez tras Pepe, armándose gran revuelo en la taberna. Acaban todos en la comisaría (una situación tópica en el vodevil): Pepe, el representante, Greta y Pancho, todos gritando [Fig. 7], y todos van a parar a los calabozos. Después, les interroga el comisario (un tipo de rostro caricaturesco y gestos bufos), de nuevo en una dinámica muy histérica, y Pancho queda arrestado. Cuando se aclara la confusión, van todos a una taberna y allí reaparece por sorpresa Pancho, persiguiendo al resto mientras corren chillando. La policía vuelve tras ellos, se forma un nuevo barullo y el local es destrozado.

Todo esto no está o es tratado de forma distinta en *El sueño de Andalucía*. Cuando Pepe hace su primera aparición, no va a cámara rápida y no le empujan a romper cerámicas al estilo *slapstick*. Sí hay persecución de Pancho a Pepe en un teatro pero, en un momento dado, Valiente llama al primero y este se va fríamente, haciendo un gesto de desprecio a Greta, sin más, sin barullos alocados. Por último, las escenas de la histeria en comisaría, la reaparición de Pancho celoso en España y la posterior persecución policial en una taberna con sus consiguientes destrozos son directamente suprimidas en el filme de Luis Lucia.



Figura 7. *Andalousie*.

Por otra parte, la tendencia a lo sainetesco de la versión española se aprecia en el mayor protagonismo de los secundarios (una de las grandes bazas del costumbrismo populista español, según Zunzunegui) y su deliberada «españolización». En *Andalousie*, Maurice Baquet interpreta a Pepe y Perrette Souplex a Pilar. Los dos intérpretes son bellos, muestran cierta propensión al histrionismo y a la grandilocuencia gestual para provocar comicidad y dotan a sus personajes de un marcado tono naíf [Fig. 8]. En la versión española, Antonio Casal y Marujita Díaz dan vida a los mismos personajes, pero no son tan guapos como los actores franceses y tienden más a lo castizo en su interpretación, tanto en la forma de hablar como en la gestualidad [Fig. 9]. Más que ser graciosos por las



Figura 8. *Andalousie*.

situaciones alocadas que viven y lo histriónico-naíf de su interpretación, en el filme español se pone el acento en la «gracia intrínseca» de los actores, en su desparpajo, su desenfado y los dejes localistas de su verborrea, es decir, en lo que los críticos de la época denominaban «gracia española». Asimismo, la amada de Pepe se llama Reyes (y no Pilar) en *El sueño de Andalucía*: se apuesta por un nombre más andaluz frente a otro que tradicionalmente se ha asociado con la región de Aragón.



Figura 9. *El sueño de Andalucía*.

Profundizando en el uso de los secundarios cómicos como herramienta nacionalizadora, es preciso destacar la figura de Antonio Casal. No es tan solo un simpático secundario, un clásico pícaro en contrapunto al galán de la función, como Maurice Baquet en *Andalousie* [Fig. 10]. José Luis Castro de Paz ha glosado su relevancia en el cine español de la posguerra como imagen paradigmática del español medio, cuya tristeza convive con una profunda humanidad. Según este autor, Casal desarrolla una imagen de «tipo de entrañable galán de clase media, modesto y débil, honrado y soñador, finalmente triunfante, por medio del cual, gracias a la pasmosa naturalidad con que lo encarna, logra el actor la plena identificación del público»⁴⁶. Asimismo, en relación con la tradición del costumbrismo populista que hemos comentado, Zunzunegui opina que Casal «responde de manera ejemplar» al perfil del actor español de teatro popular castizo con gran «capacidad para suscitar la complicidad del público» como «perfecto estereotipo del “hombre de la calle”»⁴⁷. Con su Pepe de *El sueño de Andalucía*, de aire apocado pero desenfadado y campechano [Fig. 11], Casal surge de forma recurrente como el portavoz de «la verdadera mirada» del español, que hace frente a los excesos ficcionales o transnacionales del filme como españolada. Lucia y sus colaboradores instrumentalizan a Casal como figura simbólica con la que el español medio puede identificarse: con la ironía de sus gestos y comentarios, cuestiona y satiriza la españolada en curso, desde dentro de la narrativa y desde fuera (en el relato marco y en momentos distanciadores, como se ha mostrado). El mecanismo funciona, parafraseando a Zunzunegui, gracias al contrato que el público tradicionalmente ha creado con ciertos actores y con su tipo de personaje habitual, por encima de la obra en que aparecieran: la imagen previa de Casal y su simpatía entre el público de la época invitaban al español medio a identificarse con él.



Figura 10. *Andalousie*.



Figura 11. *El sueño de Andalucía*.

[46] José Luis Castro de Paz, «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historias del cine español* (A Coruña, Vía Láctea, 2005), p. 31. Puede consultarse al respecto también: José Luis Castro de Paz (ed.), *Antonio Casal, comicidad y melancolía* (Ourense, II Festival de Cine de Ourense, 1997).

[47] Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, pp. 186-188.

La narrativa del filme español tiende a dar más cancha al personaje de Pepe y a su comicidad castiza que la de *Andalousie*, así como le hace co-protagonista de numerosos momentos en los que, en el filme francés, el lucimiento es exclusivo de Luis Mariano. Véase como ejemplo destacado el número musical «*Olé torero*». En *Andalousie*, Luis Mariano sale del ruedo llevado a hombros por sus seguidores tras una corrida triunfal, aclamado por una multitud que sale a verle a la calle [Fig. 12]. En *El sueño de Andalucía*, tras el citado momento distanciador que ridiculiza la situación y su «poca seriedad» con respecto a la «verdadera» tradición taurina española, Antonio Casal se mete en los encuadres de Luis Mariano, colocándose en primer término, haciendo gestos cómicos de alabanza y saludando a los que aclaman al torero, mientras el cantante queda en segundo término [Fig. 13]. En la versión francesa, Luis Mariano entra a hombros en su alojamiento tras lanzar una larga nota alta. En la española, esto sucede pero, además, el público levanta a hombros a Pepe, haciéndole también objeto de su aclamación. Otro ejemplo puede hallarse en la escena en que Juanillo canta una serenata a Dolores antes de irse a América y la cámara prefiere centrarse en la cómica situación de Pepe, haciendo *playback* y mímica para distraer a la madre de Dolores.



Figura 12. *Andalousie*.



Figura 13. *El sueño de Andalucía*.

En lo relativo a Pilar / Reyes, esta es tan amiga de Dolores en *El sueño de Andalucía* que incluso comparten dormitorio y la acompaña donde quiera que vaya. De esta forma, la actriz Marujita Díaz aparece en muchas más escenas que su homóloga francesa, haciendo gala de mayor desparpajo y efectismo cómico (entre otros recursos físicos, utiliza su célebre movimiento alocado de ojos).

En cuanto a la clara voluntad de parodiar del filme español, cercana al humor absurdo, esta se hace notar en la deshumanización y ridiculización que

se realiza de algunos personajes y en lo insólito y sorprendente de algunas situaciones. En lo relativo a personajes, el del representante de Greta de la versión española es un tipo deliberadamente imbécil, de gestos y voz grotescos, con acento entre alemán y mejicano. En lo que respecta a situaciones cómicas, en *Andalousie*, la pócima de Pepe para seducir a Pilar / Reyes es bebida por error por Greta (otra clásica confusión vodevilesca) y esta le asedia, muy excitada sexualmente, ante el desconcierto de la primera, provocando hilaridad. En cambio, en *El sueño de Andalucía*, la pócima se derrama por el suelo y la bebe por error un perrito, que se enamora de Pepe y le va siguiendo un buen rato (lo cual sirve para un golpe de efecto cómico al final del relato marco, como se ha explicado).

Por último, cabe añadir que puede detectarse un mayor lucimiento interpretativo y estético de la estrella española Carmen Sevilla frente a Luis Mariano en *El sueño de Andalucía*: algunas de sus escenas se añaden respecto a *Andalousie* y Luis Lucia tiende a filmarla en planos más cercanos a su rostro que el director francés Robert Vernay.

C-. Diferencias relacionadas con género y sexualidad

También hay divergencias entre las dos películas en lo que respecta al género y la sexualidad. Como se puede imaginar, la narrativa española es más conservadora en este ámbito: se apuesta por relegar a la mujer a roles más pasivos, así como se obstaculiza o ridiculiza su deseo sexual. Al respecto, destaca una escena de la versión francesa, en la que Dolores, tras tener un desencuentro con Juanillo, decide irse con el revolucionario Valiente. En un restaurante, se pone a beber alcohol y a cantar una canción sobre olvidar sus sentimientos y disfrutar de la compañía de un nuevo hombre [Fig. 14], tan solo entristeciéndose al final. En *El sueño de Andalucía*, Dolores se va con Valiente, pero está atormetada desde el inicio, no bebe alcohol, no canta embriagada [Fig. 15] y, en cambio, es Juanillo el que, angustiado por haber visto a Dolores yéndose con otro, se va de barra en barra bebiendo para evadirse. Por tanto, según esta versión, en España, tomarse unas copas de más es algo que está restringido a los hombres, y una mujer tan solo puede sentirse culpable si sale a divertirse con un hombre que no es su pareja.

En general, Juanillo es caracterizado como un hombre más masculino, fuerte y valiente en *El sueño de Andalucía*. Cerca del final de ambos filmes, sufre una cogida mientras torea. En *Andalousie*, se le ve en la enfermería, algo grave, yaciendo en una camilla; sin embargo, en la versión española, esto no pasa, y Juanillo aparece directamente repuesto, tras una molestia leve, reencontrándose con su Dolores. En relación con ello, puede añadirse que, durante el rodaje, Luis Lucia censuraba los amaneramientos de Luis Mariano y le exigía mayor virilidad en su actuación⁴⁸.

Por otra parte, *Andalousie* tiende a subvertir un poco más las convenciones del cine clásico, que hacían prevalecer una mirada masculina en las

[48] Véase Carlos Herrera, *Carmen Sevilla: memorias*, p. 67.



Figura 14. *Andalousie*.



Figura 15. *El sueño de Andalucía*.

narrativas, otorgaban a los hombres roles activos como sujetos deseantes y a las mujeres roles pasivos como objetos de deseo⁴⁹. En el filme francés, se verbaliza sin problemas el deseo sexual femenino y Luis Mariano aparece claramente objetificado. Antes de su primera aparición, las mujeres del pueblo de Tabladilla oyen que Juanillo se acerca, pues va cantando mientras vende botijos, y antes de que aparezca en pantalla, empiezan a romper sus vajillas y cerámicas, para tener todas una excusa con la que acercarse a él. En la película española, Luis Lucia suprime este preámbulo: Luis Mariano sale cantando directamente, y casi no se ve a las mujeres rompiendo sus pertenencias para que este se les aproxime. En un plano donde un grupo de vecinas se recrea mirando al cantante, Lucia añade la figura de un hombre que se burla de su deseo: «¡Mucho suspirar pero no hay quien le compre *na*!». Ellas responden suspirando de forma ridícula al unísono. Al final de la canción, Juanillo, en vez de disfrutar siendo su objeto de deseo, como en *Andalousie*, regaña a las mujeres por seguirle: «¡Pero niñas! ¿Qué es esto? ¿Una manifestación? ¡Ale! ¡A largarse o a comprar botijos!». El deseo femenino es negado de tres formas, por tanto: se suprimen planos en los que se verbaliza, se anteponen las voces de rechazo de dos figuras masculinas y es abiertamente tomado como objeto de burla⁵⁰. Asimismo, en lo relativo a Fanny, su deseo por Juanillo es tomado más en serio por la versión francesa (renuncia al amor del torero porque se da cuenta de que nunca será correspondida), mientras que en la española, ella misma se encarga de despreciarlo, junto a sus sentimientos (alega ante Dolores que se ha dado cuenta de que su amor no es verdadero, explicándolo de forma vaga, como hemos visto). Por último, en lo que respecta a Pilar / Reyes, en *El sueño de Andalucía* es una mujer más conven-

[49] Véase Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, n.º 16.3, otoño de 1975). Acerca de tales planteamientos teóricos, son útiles y sintéticas las obras: Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991) y Eva Parrondo Coppel, «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 3, octubre de 1995), pp. 9-20.

[50] Jo Labanyi («Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Franco Period: The Missionary Film and the Folkloric Musical») ha evidenciado que algunas películas folclóricas del primer franquismo permitían, como *Andalousie*, lecturas de resistencia, pues se verbalizaba el deseo de las protagonistas por hombres en cierto grado objetificados y con menor agencia narrativa que ellas. Sin embargo, las operaciones de Lucia y su equipo para masculinizar más a Juanillo, suprimir y ridiculizar el deseo femenino y, en general, perpetuar los roles de género tradicionales se encargan de anular tal potencial subversivo.

cional: no se resiste tanto a los intentos de Pepe por seducirla y se muestra mucho más enamorada, es decir, se la caracteriza con menor agencia y mayor pasividad sexual que en *Andalousie*.

D-. Diferencias relativas a tabúes y símbolos nacionales

Como habían pedido los censores, las referencias a brujería y superstición fueron rebajadas o suprimidas en *El sueño de Andalucía*. La figura de la gitana que echa las cartas o hace conjuros era un elemento clásico de la española y aparece en novelas fundamentales del género como *Carmen*, así como en películas de los albores del cine como *Superstición andaluza* (Segundo de Chomón, 1912). Si la gitana de *Andalousie* es una mujer madura, simpática y algo rellenita, en la versión española es una flacucha joven que habla con mucho desparpajo y muestra cierta maldad: es decir, frente a una imagen más amable, se propone otra más caricaturesca y maliciosa. Y si en *Andalousie*, la gitana aborda directamente a Pilar y le adivina el futuro en la taberna donde trabaja, en la española, va de cliente en cliente hasta llegar a Reyes y todos la rechazan con palabras de desprecio e incluso agresividad. «¿A quién le digo la buena ventura?», pregunta al entrar. «¡A nadie!», le gruñen. «¡Largo de aquí!», «¡Déjanos tranquilos!», «¡Ale, ale, déjame en paz!», van añadiendo otros, mostrando cómo los «verdaderos» españoles repudian las supersticiones⁵¹. Por otra parte, en *El sueño de Andalucía* tampoco veremos a Pepe preparando la pócima con la que quiere conquistar a Pilar / Reyes: no mezcla sus ingredientes en un frasco a la luz de la luna, como sucede en *Andalousie*.

Otros elementos que desaparecen en la versión española son las alusiones a la policía y la guardia civil, y, si surgen, es de forma leve y amable. En *Andalousie*, Pilar delata a Pepe ante la policía por el robo de una camisa a la madre de Dolores. En la versión española, Pepe se compincha con la guardia civil, gente amigable y sencilla, para propiciar un pequeño enredo con el que cortejar a Reyes. Asimismo, en *El sueño de Andalucía*, los personajes no pasan por la comisaría ni por sus calabozos, ni los policías acaban gritando como los demás alocados personajes ni participan en persecuciones bufas tras fugitivos amantes celosos. Se propone así una visión de España como un país tranquilo, donde no hay problemas con la justicia y, por tanto, ni las fuerzas de seguridad ni sus dependencias tienen por qué aparecer en la película. Tal imagen interesante a la dictadura para legitimarse, tanto nacional como internacionalmente⁵².

Por último, en *El sueño de Andalucía* se añade una canción adicional de Luis Mariano respecto a *Andalousie*, cargada de simbología nacional y con un tono deliberado de exaltación patriótica: *La fiesta de los toros*⁵³. Mientras Juanillo y Fanny viajan en un barco rumbo a España, el primero afirma: «En las tardes buenas, cuando el público me aplaude, escucho mi voz que canta un

[51] Labanyi («Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Franco Period: The Missionary Film and the Folkloric Musical») también ha señalado aspectos potencialmente subversivos en lo relativo a la raza en el cine del periodo, pues algunas representaciones de gitanos no fueron (del todo) negativas; sin embargo, como en lo relativo al género, Lucía y su equipo se encargaron de eliminar toda ambigüedad, presentando intencionadamente a una gitana caricaturesca y repudiada por todos.

[52] Al respecto, recuérdese el lema de celebración de los primeros 25 años de franquismo «xxv Años de Paz», promovido en 1964 desde el Ministerio de Información y Turismo.

[53] Sobre la apropiación del torero por parte de discursos nacionalistas tradicionales, véase: Rafael Núñez Florencio, «Los toros, fiesta nacional», en Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo xx* (Barcelona, RBA, 2013).

himno a esa fiesta incomparable: la fiesta de los toros». Y a continuación, se introducen imágenes de una corrida triunfal de su personaje ya en España, con el público aclamándole, mientras suena el tema en *off*:

La fiesta de los toros / es la fiesta de España. / Se dan el arte y el valor
/ en un mismo pregón. / [...] / [En alusión al torero] Se asoma la
Giralda / a ver su valentía, / [...] / mientras que roja y gualda / le rinde
pleitesía / desde el balcón presidencial... / ¡la enseña nacional!⁵⁴.

Censura del filme acabado

El montaje final de *El sueño de Andalucía* se presentó a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica el 9 de abril de 1951. Los censores aprobaron el filme sin apenas reparos⁵⁵. En su informe, Luis F. Domínguez de Igoa se muestra complacido con la «gracia e interés» de la película, con «música agradable, chicas bonitas». Javier de Echarri la valora como «españolada premeditada: graciosamente hecha, tiene momentos espectacularmente buenos y la suficiente dignidad en la forma de tratar el tema “flamenco taurino”». Pío García Escudero subraya la «gracia y ritmo» de esta «españolada musical». Pedro Mourlane Michelena apunta que «dentro de lo peculiar y de lo genuino subrayado, como en toda españolada hay en la obra fantasía, lujo, diversidad de temas, vigor expresivo y gracejo», y elogia al equipo técnico y artístico del filme. Los cuatro censores, por tanto, elogian la gracia y el gracejo de la película, es decir, la aprecian en su condición de comedia «a la española» (y no mera visión tópica), así como dos de ellos inciden en la premeditación y el subrayado que la caracterizan o, en otras palabras, en su artificialidad, con la que se problematizan las convenciones de la españolada. Valeria Camporesi ha escrito que «las representaciones exageradas o falsas de lo español pueden gustar a los españoles, o al menos ser aceptadas por ellos, porque corresponden a su forma de ver y pensar determinados fenómenos e historias»⁵⁶. La reacción positiva de los censores ante el filme terminado corrobora tales afirmaciones. El problema que habían planteado inicialmente se había resuelto de forma adecuada por el equipo de Luis Lucia: la película ya no era una españolada al uso y predominaba en ella una mirada «española» (satírica, además) por encima de la francesa original. Merecía, por tanto, sus parabienes. Así, el 12 de abril de 1951 se decidió aprobar la película en su totalidad, sin cortes, considerándola tolerada para menores y de 1ª categoría. Se autorizó, además, su exportación al extranjero y su exhibición en locales de 1ª y 2ª categoría.

Conclusiones

El sueño de Andalucía fue uno de los primeros filmes rodados en doble versión durante el franquismo con un país que no era ni había sido un aliado geopolí-

[54] Tales escenas no aparecen en *Andalousie* y debieron ser añadidas tras el rodaje conjunto hispano-francés, pues el decorado del barco es exclusivo de la versión española y el número musical está montado con la canción en *off* superpuesta a tomas de la corrida final de la versión francesa (abreviada en la española), a las que se intercalan planos cercanos de los secundarios españoles.

[55] Sus informes se pueden consultar en la caja AGA, 36/03401 del Archivo General de la Administración.

[56] Valeria Camporesi, «La españolada histórica en imágenes», p. 147.

tico de la dictadura (como Portugal e Italia). Los sucesivos éxitos comerciales de estas coproducciones con Francia (*Violetas imperiales*, *La bella de Cádiz...*) propiciaron la firma de un convenio de cine hispano-francés en 1955, que las reforzó jurídicamente. Tales filmes sirvieron para generar una nueva imagen de España, la de un país que dejaba de ser una dictadura aislada para reintegrarse un poco en la comunidad internacional. Y mientras se estrechaban los lazos industriales y económicos con Francia, el régimen de doble versión permitía «españolizar» cada proyecto, si era necesario, antes de estrenarlo dentro de nuestras fronteras, como había demostrado *El sueño de Andalucía*. Por tales razones, el proyecto merece ser tenido en cuenta como un hito histórico en este ámbito.

Dentro de la tradición de la españolada en el cine nacional, *El sueño de Andalucía* aparece en unos años en los que surgirán visiones autorreflexivas, paródicas y críticas del fenómeno, diluido en los «parámetros estilísticos de la comedia»⁵⁷. Dado que su estreno fue en 1951, *El sueño de Andalucía* puede considerarse un antecedente en este sentido de películas como *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) o *Morena clara*.

Como se ha analizado, son abundantes las diferencias entre *Andalousie* y *El sueño de Andalucía*, y revelan un claro esfuerzo realizado, tanto por la censura como por el equipo creativo español, para nacionalizar un proyecto de marcado carácter transnacional como hubiera sido una mera adaptación al castellano de *Andalousie*. Tal esfuerzo nacionalizador se llevó a cabo integrando en la versión española las visiones dominantes en la prensa cinematográfica y la censura de 1951 sobre la españolidad, así como la mirada crítica de ambas instituciones contra la españolada. Retomamos ahora las categorías de Susan Hayward sobre las dimensiones de lo nacional en el cine para evidenciar cómo el equipo de Luis Lucia se ocupó de todas ellas al realizar *El sueño de Andalucía*.

A/ Narrativas. En *El sueño de Andalucía*, dado que se considera la españolada como una visión distorsionada y extranjera de la realidad nacional, se trata de presentar su narrativa (homóloga a la de *Andalousie*) como algo artificial, construido e irreal, así como se cuestionan y se ridiculizan sus tópicos. Para ello, se altera el nombre del filme (incidiendo en el carácter soñado y fantástico de lo que se va a ver), se introduce un relato marco que delimita qué es «real» y qué no, así como, en diversos instantes, se boicotea el desarrollo normal de la españolada con juegos autoconscientes sobre la cuestión llevados a cabo por los actores (Antonio Casal) o sus personajes (Dolores y Fanny).

B/ Géneros. Frente a las derivas más propias del vodevil y del guiñol de *Andalousie* (amantes celosos, grandes trifulcas y persecuciones), en *El sueño de Andalucía* se apuesta por un costumbrismo sainetesco, sustentado en lo que la época se denominaba «gracia española», es decir, un humor más castizo, de tono populista, basado en la comicidad intrínseca de los actores secundarios, y no tan apoyado en alocadas situaciones como en la versión francesa.

C/ Códigos y convenciones. A nivel de producción, en *El sueño de Andalucía* se apuesta en algunos momentos por rodar en decorados solo españoles

[57] Vicente Benet y Vicente Sánchez-Biosca, «La españolada en el cine», p. 574. Véase también: Valeria Camporesi, «La españolada histórica en imágenes», pp. 146-147.

y por favorecer un mayor lucimiento de las estrellas españolas (alterando el orden de las escenas, otorgándoles más momentos de protagonismo o filmándoles en planos más cercanos). A nivel sociocultural, se desarrollan discursos propios del contexto nacional en que se rueda el filme: se ofrecen aspectos relativos al género más conservadores que en la versión francesa, se suprimen escenas en comisarías y calabozos, no se ridiculiza a figuras policiales, se hace apología de cuestiones nacionales (Luis Mariano añorando «su» patria, reivindicación de «la fiesta de los toros» como «la fiesta de España»), etc. Por otra parte, puede añadirse que se escoge como director a Luis Lucia, un director apreciado en la época por sus visiones «auténticas» de los tópicos nacionales.

D/ Gestualidad y morfología. En este ámbito, destacan en *El sueño de Andalucía* Antonio Casal y Marujita Díaz como secundarios. Frente a la belleza, histrionismo y cierto aire naïf de sus homólogos franceses, los españoles (de físico más común) interpretan a sus personajes con mayor tendencia a lo sainetesco, con manifestaciones muy castizas de verborrea y gestualidad (la ya mencionada «gracia española») y con mayores matices de humanidad, que invitan a la complicidad e identificación con ellos por parte del público. Además, sus figuras gozan de mayor protagonismo en la narrativa que en la versión francesa.

E/ La estrella como signo. En la línea de lo anterior, en *El sueño de Andalucía*, se dota de mayor protagonismo a Carmen Sevilla y Antonio Casal que a Luis Mariano, cuyo personaje posee mayor centralidad narrativa en *Andalousie*. Sevilla funciona como el paradigma de la mujer española prevista por el franquismo: femenina, guapa, tradicional, supeditada a figuras masculinas (su novio, su maestro de baile), «cristiana y decente» (como decía una de sus más famosas canciones, *Carmen de España*), y sus (leves) transgresiones respecto a las convenciones de género son justificadas en la narrativa⁵⁸. En cuanto a Antonio Casal, funciona como imagen paradigmática del español de posguerra, apocado pero alegre, sencillo, simpático y heroico.

F/ Cine del centro y cine de la periferia. *Andalousie*, siguiendo con la tradición de la españolada, da una visión de España como un país exótico de tradiciones llamativas, una nación periférica respecto al centro de Europa (en el cual Francia se sitúa). Sin embargo, en *El sueño de Andalucía* hay un claro esfuerzo por asumir el espacio central de poder en cuanto a producción de discursos y se otorga un mayor protagonismo a los españoles y a «lo verdaderamente español». Asimismo, se ridiculiza a los franceses y su visión tópica de España y, por tanto, se considera la producción cultural francesa como inferior a la española.

G/ Cine como movilizador de los mitos de la nación y del mito de la nación. Para concluir, *El sueño de Andalucía* utiliza el cine para denegar y ridiculizar la españolada, cuestionar sus tópicos mediante la sátira y la caricatura y tratar de defender que hay una España distinta a la que «sueñan» e imaginan los franceses, verdadera y auténtica. A través de la película, se refuerza el mito de la nación española como un ente perfectamente definido. Igualmente, se apunta-

[58] Decide seguir bailando profesionalmente tras sentirse desengañada por el presunto comportamiento de Juanito con Fanny. Por otra parte, se va a cenar con Valiente porque se cree abandonada por su amado y, aún así, durante tal cena, no disfruta y se siente mal por la situación.

lan los mitos derivados de esa idea de nación, como la reivindicación de los toros como una fiesta netamente española, la conservación de roles y actitudes de género tradicionales, la promoción de una imagen de España como una nación pacífica y tranquila, el cuestionamiento de que Andalucía representa a toda la nación... y, sobre todo, la defensa de que existen unas esencias y unas manifestaciones culturales íntegramente españolas que solo los españoles pueden plasmar en el arte de forma digna y pura, totalmente española, permaneciendo alerta ante la influencia de visiones extranjeras.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera tener unas palabras de gratitud para tres personas que han sido estímulos y referentes a lo largo de mis años de formación académica: Josetxo Cerdán, Mirito Torreiro y Alejandro Melero. Gracias por vuestro apoyo y por compartir conmigo vuestra sabiduría.

FUENTES

Documentación administrativa: Cajas del Archivo General de la Administración AGA, 36/04718; AGA, 36/03401; AGA, 36/03407; AGA_TOPOGRÁFICO, 22, 43-78, CA, 12749.

Documentación hemerográfica: Diarios *ABC*, *ABC Sevilla*, *Arriba*, *Informaciones*, *Madrid*, *Pueblo*, *La Vanguardia Española*, *Ya* y la revista quincenal *Primer Plano*.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006).

ANÓNIMO (sin firma), «Alerta contra la españolada» (*Primer plano*, n.º 137, 30 de mayo de 1943).

BENET, Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «La españolada en el cine», en Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (Barcelona, RBA, 2013), pp. 560-591.

BONADDIO, Federico, «Dressing as Foreigners: Historical and Musical Dramas of the Early Franco Period», en Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (Eds.), *Spanish Popular Cinema* (Manchester, Manchester University Press, 2004), pp. 24-39.

CAMPONESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles* (Madrid, Turfan, 1994).

—, «La españolada histórica en imágenes», en Aitor Yraola (ed.), *Historia contemporánea de España y cine* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997), pp. 137-148.

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Antonio Casal, comicidad y melancolía* (Ourense, II Festival de Cine Independiente de Ourense, 1997).

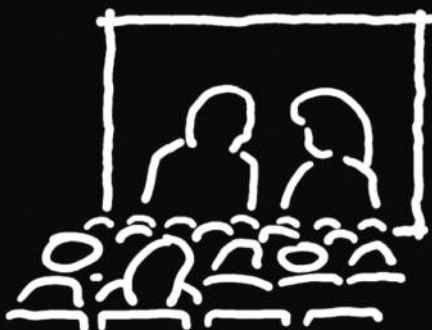
- , «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historias del cine español* (A Coruña, Vía Láctea, 2005), pp. 12-76.
- y Xaime Fandiño Alonso, *Ramón Barreiro: Humor, parodia e modernidade: fotografía, cinema, radio, narrativa, prensa e televisión dende os anos vinte ao franquismo serodio* (A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2009).
- FOLGAR DE LA CALLE, José María, «Inés de Castro: doble versión de José Leita de Bartos», en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, 1999), pp. 187-211.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia, Universidad de Valencia, 2013).
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto, «Los toros y el cine» (*Primer plano*, n.º 71, 22 de febrero de 1942).
- GOYANES DE OSES, Joaquín, «Belleza y falsedad del regionalismo en cinematografía» (*Primer plano*, n.º 18, 16 de febrero de 1941).
- HAYWARD, Susan, *French National Cinema* (Londres, Routledge, 1993).
- HEINIK, Juan, «Las versiones múltiples», en Manuel Palacio y Pedro Santos (coords.), *Historia general del cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 243-272.
- HERRERA, Carlos, *Carmen Sevilla: memorias* (Barcelona, Belacqva, 2005).
- HIGSON, Andrew, «The Limiting Imagination of National Cinema», en Mette Hjort y Scott Mackenzie (eds.) *Cinema and Nation* (Londres, Routledge, 2000), pp. 63-74.
- KUHN, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991).
- LABANYI, Jo, «Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Franco Period: The Missionary Film and the Folkloric Musical» (*Screen*, n.º 38.3, otoño de 1997), pp. 215-31 (traducción al español: «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas» [*Archivos de la Filmoteca*, n.º 32, junio de 1999], pp. 22-42).
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Luis Mariano: entre el cine y la opereta* (San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1995).
- MINGUET BATLLORI, Joan M., «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)», en Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), *Tras el sueño. Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, 1998), pp. 187-201.
- MOIX, Terenci, *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo* (Barcelona, Plaza & Janés, 1993).
- MONTERDE, José Enrique, «Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, 2001), pp. 59-82.
- , «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2009), pp. 181-238.
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, n.º 16.3, otoño de 1975).
- NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).

- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, «Los toros, fiesta nacional», en Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo xx* (Barcelona, RBA, 2013), pp. 433-463.
- ORTIGO MARTÍNEZ, Óscar, «Retrato biográfico de los autores cinematográficos franquistas, a través de la revista *Primer Plano* (1940-1951)», en Gloria Camarero (ed.), *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (Madrid, T&B Editores, 2011), pp. 471-484.
- OTERO, José María, «El horizonte de las coproducciones», en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC, 1999), pp. 17-27.
- PARRONDO COPPEL, Eva, «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 3, octubre de 1995), pp. 9-20.
- ROSSET, Edward, *Luis Mariano: ...y en Irún nació un príncipe* (Bilbao, Mundo Conocido, 2004).
- SHAW, Deborah, «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», en Stephanie Dennison (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film* (Tamesis, Woodbridge, 2013), pp. 47-65.
- TRIANA-TORIBIO, Núria, *Spanish National Cinema* (Londres, Routledge, 2003).
- VÁZQUEZ DODERO, José Luis, «Pensamiento y cine españoles» (*Primer plano*, n.º 28, 27 de abril de 1941).
- WOODS PEIRÓ, Eva, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012).
- ZUNZUNEGUI, Santos, *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español* (Episteme, Valencia, 1999), pp. 99-113.
- , *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), pp. 12-24.
- , «Las vetas creativas del Cine Español», en Pedro Poyato (ed.), *Historia(s), motivos y formas del cine español* (Córdoba, Plurabelle 2005).
- , «Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (A Coruña, Vía Láctea, 2005), pp. 489-501.

ABADA EDITORES

NEIL LANDAU con
MATTHEW FREDERICK

101 cosas que aprendí® en la Escuela de Cine



Escrito por un cineasta, guionista y profesor, esta obra indispensable proporciona consejos esenciales a los estudiantes de escuelas de cine, guionistas, directores, productores y a cualquiera interesado en el mundo del cine. Las ilustraciones emplean el humor, la estadística o ejemplos sacados de la vida real para enfatizar y arrojar luz sobre cada tema. Un libro para detenerse en cada página, para permitir que surjan las lecciones ocultas tras cada lección. ¡Una licenciatura de cine en 202 páginas!

101 lecciones concisas sobre todos los aspectos de hacer cine:

**Guión • Financiación • Reparto • Producción • Efectos especiales • Publicidad •
Distribución • Propiedad intelectual y otros asuntos legales... y mucho más.**

Neil Landau es guionista. Sus créditos en cine y televisión incluyen *Don't Tell Mom the Babysitter's Dead*, *Melrose Place*, *Un médico precoz*, *Los siete magníficos* y *Una segunda oportunidad*. Ha desarrollado largometrajes para 20th Century Fox, Disney, Universal y Columbia Pictures, y pilotos de televisión para Warner Bros, Touchstone, Lifetime y CBS. Trabaja internacionalmente como asesor de guiones y enseña en la Escuela de Cine, Televisión y Medios Digitales de UCLA. Vive en Los Angeles.



Matthew Frederick es arquitecto, urbanista, profesor, autor del best-seller *101 cosas que aprendí en la Escuela de Arquitectura* y creador, editor e ilustrador de la serie «101 COSAS QUE APRENDÍ®». Vive en Cambridge, Massachusetts.

WWW.ABADAEDITORES.COM